ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by: Somerset House, 417 Maitland Avenue, Teaneck, New Jersey 07666

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number in the top right-hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum, the second three-figure group signifies the accession number for that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Somerset House (RMRCO Inc.) 1975. Any rights relating to the full-size edition reside with the original copyright holders.

Technical data: Producing laboratory: Micrographics Enterprises Inc., Brooklyn, New York.

SURRÉALISTISCHE SCHILDERKUNST

SURRÉALISTISCHE SCHILDERKUNST

INLEIDING BIJ DE INTERNATIONALE TENTOONSTELLING VAN HET SURRÉALISME GEHOUDEN IN DE GALERIE ROBERT KEIZERSGRACHT 527 TE AMSTERDAM

DOOR

GEORGES HUGNET

VERTAALD UIT HET FRANSCH
DOOR Mr. A. VAN LEGGELO

1938
IN OPDRACHT VAN DE GALERIE ROBERT UITGEGEVEN DOOR:
SCHELTEMA & HOLKEMA'S BOEKHANDEL EN UITGEVERSMAATSCHAPPIJ N.V.
ROKIN 74 — AMSTERDAM

.... Le surréalisme n'est pas une école littéraire ou artistique. C'est un état d'esprit. A notre époque, seule l'imagination peut rendre aux hommes menacés le sentiment d'être libres.

Et à la question que vous vous posez si souvent devant leurs objets et leurs tableaux:

„Qu'est-ce que cela représente?", les surréalistes répondent:

„Celui qui l'a fait."

SURRÉALISTISCHE SCHILDERKUNST

DOOR

GEORGE HUGNET

In 1924 verscheen „Premier manifeste du Surréalisme", door André Breton. Hij vertelde daarin van de ondervindingen, van het zoeken en het streven van zichzelf en van zijn vrienden; hij beschreef daarin hun zedelijke en artistieke opvattingen. Dit werk, dat in de eerste plaats duidelijk en voor een ieder toegankelijk zijn wil, is van blijvende waarde, ofschoon het voor de eerste maal het vraagstuk behandelde. Het gaf het surréalisme de volgende definitie, die nog geheel geldig is:

> „Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle excercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale".

De surréalistische beweging was in het leven geroepen.

Sindsdien is zij voortdurend dieper in haar grondgedachte doorgedrongen en is gekomen tot de uiterste grens van haar opgave; in den loop der jaren heeft zij zichzelf nader omgrensd en dat steeds met de grootste oprechtheid.

Het surréalisme volgt historisch op het dadaïsme, dat door alles een streep had gehaald en alles op losse schroeven had gezet, maar het verschilt er toch in voldoende mate van om er niet mee te kunnen worden vereenzelvigd. Dada verloochende het verleden, het verguisde alles; het had slechts één doel: de ontkenning. Het surréalisme daarentegen is diep in het verleden geworteld; het legt zich toe op het herzien van zekere waarden; het wil het geheim te weten komen van de werkelijkheid.

Dada koos slechts zelden partij. Dada voerde willens en wetens naar den dood. Het surréalisme echter heeft tegenover heel wat actueele vraagstukken (altijd) zijn houding bepaald en heeft zich op duidelijke wijze doen kennen.

Het surréalisme heeft groote kans, een blijvende plaats te bekleeden, daar het immers altijd heeft bestaan.

Het surréalisme heeft, juist te midden van de na-oorlogsche verwording, de grondslagen gelegd van zijn ideologie: de zekerheid, dat er een onbekende kracht

Fig. 1. Marcel Duchamp: Rose Selavy et mois nous esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis (1922).

bestaat, die moet worden geïdentificeerd. Het surréalisme heeft in de rationeele wereld, waarin wij leven, onvergeeflijke onachtzaamheid en misdadige vooroordeelen en vergissingen geconstateerd; het stelt nu voor, de werkelijkheid te beoordeelen en geheel te goeder trouw nieuwe waarden te grondvesten. Het legt zich volgens de definitie van Breton toe op: „la résolution future de ces deux états,

Fig 2. Max Ernst: Le Triomphe du Surréalisme (1937).

en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité en une sorte de réalité absolue, la surréalité".

Bij sommige dichters, schilders en philosophen uit het verleden kan men iets als een verruiming van den geest bespeuren, het intuïtieve besef van een heele wereld, zij zien reeds een flits van het licht, waarin zij kostbare nieuwe leering konden onderscheiden, waarin zij een herboren mensch hebben gezien. Het surréalisme voelt zich evenals zij onweerstaanbaar aangetrokken door het wonderbaarlijke, het fantastische, door den droom; in een woord door alle geheimzinnige verschijnselen, die deze kunstenaars tot uitdrukking hebben gebracht en die moeten worden overwonnen. De sexualiteit met haar ontroering, de wat wij „toevalligheden" noemen en de hallucinaties, — het zijn problemen, die moeten worden opgelost, het zijn wegen, die niet voeren tot een verbetering van de psychologie zoo als deze, verraderlijk als zij is, nu eenmaal bestaat, maar die leiden tot een nieuwe psychologie.

De mensch moet wel erkennen, dat hij een derde deel van zijn bestaan slapend doorbrengt. Getuige de „Clés des Songes", heeft de mensch zich met dat onbekende gebied, dat onvermoede rijkdommen onthult, wel beziggehouden. Maar het

Fig. 3. André Breton: Le puits enchanté (1931).

Fig. 4. Paul Eluard: Les Martiniquaises descendent de leur estrade (1931).

is verbluffend, te constateeren, hoe hij zich niet heeft ingespannen om, het mocht dan kosten wat het wilde, de dingen te zien *zooals zij zijn*. Daarom ziet het surréalisme den droom niet als een middel tot het voorspellen van de toekomst, maar, volgens het psycho-analytisch systeem van Sigmund Freud, als een middel tot interpretatie en diepere kennis van het zieleleven. Het gaat erom, de blinddoek, die den menschelijken blik tot zijn verderf verduisterde, weg te nemen om ten-

Fig. 5. Georges Hugnet: Extrait de La Septième face du dé (1936).

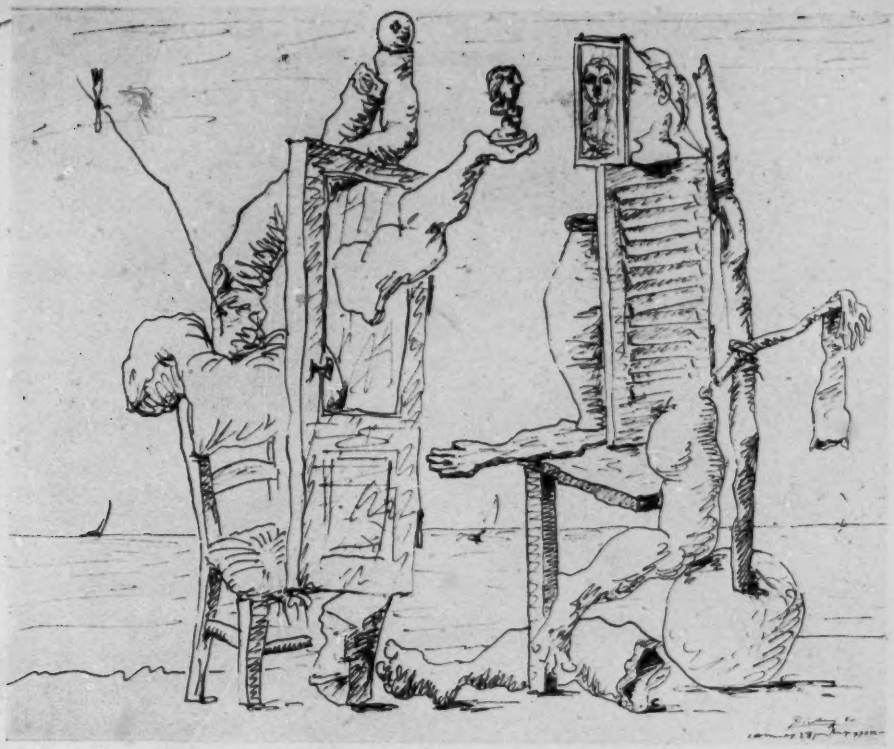

Fig. 6. Pablo Picasso; Le buste (1933).

slotte den werkelijken mensch te voorschijn te roepen midden uit de rationeele en bekrompen sfeer, die ons binnen zekere grenzen wil houden en die tot een ellendig einde voert. Een onderneming, die de grenzen van de litteratuur en van de schilderkunst overschrijdt, of liever die deze tot hun werkelijk beteekenis terugbrengt.

Vanaf het eerste beginstadium, vanaf de eerste pogingen reeds valt het surréalisme buiten de gangbare regels. Het wil niet litterair of artistiek zijn in den gewonen zin des woords. Het is niet onderhoudend en leent zich er niet toe te worden bewonderd noch om van esthetisch standunt te worden beschouwd; het wil onderwijzend zijn, het geeft een getuigenis waarvan het zelf de waarde en het belang tracht te ontwarren. Het doet zich gelden als een bemoeiing des geestes en als een middel tot onderzoek, die op elk gebied, waarin de mensch zich uitdrukt, in dezelfde richting werkzaam zijn. Voor het surréalisme, dat zich vóór alles strenge gedragsregels heeft voorgeschreven, waarvan de waarde door den tijd meer en meer is bevestigd en die reeds proefondervindelijk zijn gestaafd, is het onmogelijk, den mensch van zijn werk, van zijn moreele overtuiging en van hetgeen hij voortbrengt af te scheiden.

Het is eveneens, op ander gebied, moeilijk, de in elkaar grijpende pogingen van schrijvers en van schilders van elkaar te scheiden. Overal vinden dezelfde gedachten en dezelfde wilsstrevingen elkaar terug of ontmoeten elkaar, hetzij op formeel hetzij op zedelijk gebied. Het is meer in naam van den mensch dan in naam van de schilder- of dichtkunst, dat zij optreden. Het onderzoek is gemeenschappelijk, de zorgen zijn gedeeld, het doel is gelijk'

Het surréalisme hecht meer waarde aan haar taak dan aan de personen, die eraan meewerken. Het streeft deze voorbij. Het is geen heroïsch tijdperk, dat veel stof voor anecdotes oplevert, maar het is een systematische onderneming om tot

Fig. 7. Joan Miro: Paysage (1927).

meerdere kennis te geraken. Daar is een draad van Adriadne, die niet verloren mag gaan. Eenzelfde licht geeft allen hetzelfde relief, dezelfde schaduwen. En dat licht kunnen wij noemen: „Le jour surréaliste".

Toch wil ik hier, bij gelegenheid van deze tentoonstelling, trachten, het aandeel van elk der surréalistische schilders afzonderlijk tot zijn recht te laten komen en den nadruk te leggen op hun rol in de beweging en op hun positieve invloed naar buiten.

Om te beginnen is het dan noodzakelijk, te zeggen, dat er geen surréalistische werkwijze is. Alleen de inhoud, alleen wat wordt geopenbaard, telt. Zoo kan men zien, hoe schilders, die in het geheel niet op elkaar gelijken hun talenten in dienst van dezelfde idee stellen. Het is meer dan gewenscht dat het in het vervolg altijd

Fig. 8. Kristians Tonny: Le dormeur (1927).

zoo zijn zal. Bij schilders, die nog dicht bij ons staan, kan men surréalistische sporen ontdekken. Zoo heeft Breton kunnen schrijven, dat Seurat surréalistisch was in het motief en Picasso in het cubisme. Het cubisme vormde bij Picasso inderdaad een bijzondere wijze van her-schepping der werkelijkheid. Historisch gezien volvoerde Picasso dus reeds vóór den oorlog een surréalistische daad door in de schilderkunst een innerlijke werkelijkheid te vestigen. Bovendien versterkte het subjectieve van zijn poging nog zijn gebaar. Maar Marcel Duchamp en Francis Picabia, die vanaf 1913 het cubisme bestreden, werkten voor een even belangrijke bevrijding. Het surrealisme, dat in de voornaamste plaats en vóór al het andere de authenticiteit aan de geestelijke schepping wil hergeven en dat wel met alle krachten, die het tot de zijne heeft gemaakt, heeft geen technische definities noodig. Er bestaat geen surréalistische schablone. Techniek van een werkwijze is altijd van tijdelijken aard. Zij is alleen van belang in zooverre als haar diepe waarachtigheid, haar werktuigelijke toepassing, haar uitsluiten van toevalligheid tot ontdekkingen leidt. Het technische procédé is geen doel, maar uitsluitend en eenvoudigweg middel. En alle middelen zijn bruikbaar.

Naast Francis Picabia, die wanorde in de schilderkunst bracht, die haar mishandelde en de beweging als zoodanig op een nieuw plan bracht, naast hem en zelfs vóór hem moeten wij Marcel Duchamp noemen, wiens bewonderenswaardige figuur en verbazingwekkend werk voor ons het schoonste beeld blijven van

Fig. 9. Meret Oppenheim: Le déjeuner en fourrure (1936).

wat vindingrijkheid, een ontdekkende geest, onderscheidingsvermogen en zelfverloochening vermogen. Ofschoon hij vóór het dadaïsme optrad had hij reeds een afkeer van elke schildersesthetiek, hij wilde die niet aanvaarden en gaf zich over aan merkwaardige vervormingen op het gebied der wetten van beweging, berekening en optiek. Hij verhief, om het zoo eens uit te drukken, tot kunstwerk „het voorwerp", zooals het is, het „ready-made", d.w.z. het voorwerp, dat zóó gewoon, zóó algemeen is, dat het elken vorm heeft verloren, dat het onzichtbaar is geworden.

Uit de gedachtesfeer, die aanleiding gaf tot de zuivere en ingewikkelde con-

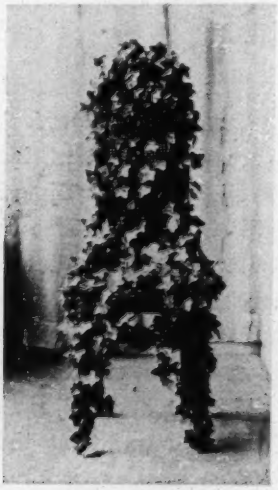

Fig. 10. Wolfgang Paalen.

Fig. 11. Seligmann: L'Utrameuble.

structie van „La mariée mise à nu par ces célibataires même", waarvoor hij bepaalde voorwerpen uitkoos die tot zekere mystificaties meewerkten, verschijnt Duchamp als een soort door het noodlot aangewezen alchemist met een zeer hooghartig en verguld tintje van dandyïsme.

Zij, die zich onmiddellijk de veroveringen van het surréalisme eigen maken en die vooral ook de eerste schilders uit de beweging zijn, ik bedoel Max Ernst en Hans Arp, leggen zich er op toe, de geheimen van hun vak te doorgronden. Zij gaan hun heele gebied na en ook de mogelijkheden, waarover zij door grondstoffen, die vreemd zijn aan de schilderkunst, de beschikking hebben.

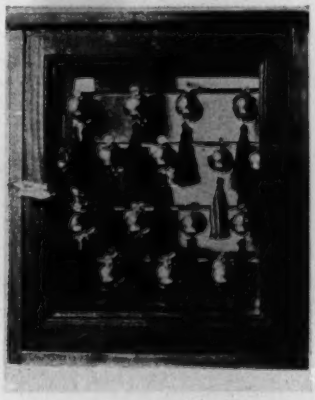

Fig. 12. Jacqueline Breton: La femme blonde (1936).

Fig. 13. Wolfgang Paalen: Le Ptéridactyle (1937).

Reeds Picasso had „montages" en schuurpapier gebruikt en had de illusie van onecht hout, van onecht marmer gewekt. Arp en Max Ernst gaan verder; zij roepen het toeval te hulp en tusschen schilder- en beeldhouwkunst in vinden zij „het voorwerp" uit, het voorwerp, dat voor een ieder toegankelijk is, dat is gemaakt van alledaagsche elementen, van ergens gevonden dingen, en waarvan de beteekenis overeenkomt met die van de verbazingwekkende fetischen der primitieven. Deze ontdekkingen op technisch gebied beoogen alleen de bevrijding van de schilderkunst.

Ook Man Ray heeft een groote rol gespeeld bij het tot stand komen van deze bevrijdingspogingen. Vanaf 1916 stoorde hij zich niet meer aan de wetten van de nieuwes childerkunst. In zijn precieuze geometrische kromme lijnen, in zijn perspectief en later in zijn abstracte stillevens werkte hij uit de dingen zelf voortvloeiende automatische constructies uit. Door een soort styleering, die hem van veel nut was, ontsnapte hij aan de gebruikelijke compositie. Hij stelde verf en penseel met technische procédé's op één lijn en bediende zich van de verrassingen, die het fotografisch papier, dat hij direct gebruikte in zijn „rayogrammes" hem opleverde. De

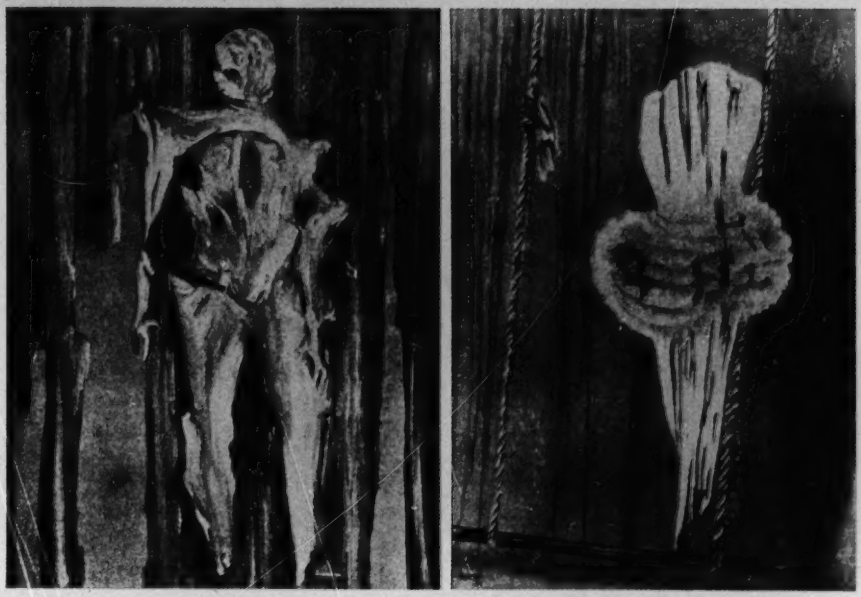

Fig. 14. Styrsky: Mangeur de glace (1933) (links) Toyen: Le spectre jaune (1933) rechts).

Fig. 15. Salvador Dali: Le rêve porte la main sur l'épaule d'un homme (1937).

Fig. 16. Paul Klee: Le Chevalier du Hohen C.) 1921).

latere schilderijen en teekeningen van Man Ray doen ons de samenhangende evolutie in een enkel mensch zien en geven tegelijk alle mogelijkheden van het surréalisme aan.

De surréalistische montages voegen aan die van de cubisten, waarbij steeds de wil tot het plastische, die ze beheerscht de overhand heeft, een bovennatuurlijke vonk toe, die tenslotte uit de schilderkunst voorkomt. Max Ernst was de eerste, die de vreemde bekoring voelde van illustraties uit kinderboeken en die een nuttig gebruik maakte van de verwarring, die uit het maken van de plaksels was voortgekomen. De montages, zooals Max Ernst ze practisch een vasten vorm heeft gegeven in zijn mooie verzameling „La Femme. 100 têtes", zijn in wezen poëtisch, zijn een directe uitdrukking der verbeelding en een verstoffelijking van herinneringen; zij doen ons zeer zeker aan iets wonderbaarlijks denken. Het plaksel, dat onder een ieders bereik valt, verwezenlijkt de practige wensch, die door Lautréamont werd uitgesproken en door het surréalisme tot de zijne gemaakt. „La poésie doit être faite par tous; Non par un".

Naast deze onderzoekingen op het gebied der stof onthullen twee andere schil-

Fig. 17. Henry Moore: Sculpture à tenir (1937)

ders reeds vanaf het begin van het surréalisme twee andere kanten van het probleem; het zijn André Masson en Joan Miro. Evenals de reeds genoemden streven ook zij op een ander plan de omschrijving van een nieuwe wereld na en wel beiden langs een anderen weg. Het werk van Masson, dat los is van elk zoeken van materiaal, dat alleen belangstelling toont voor een plastiek, die men een soort alchemie der lijnen zou kunnen noemen, omgrenst een lyrische wereld, waarin de vergelijkingen van zeer realistischen aard zijn: landschappen hebben er vreemde, menschelijke vormen, achter de doorzichtige wegen liggen spookachtige wezens verborgen, men vindt er duiven als jonge meisjes en dolken lijken op mannen onder de gebroken kapiteelen, die als door een wonder in de lucht opgestegen zijn. Handen verlevendigen de stillevens en de voorwerpen leven er, zooals ze schijnen, wanneer het oog ze zoolang heeft aanschouwd, dat het alle contrôle verloren heeft en ze niet meer werkelijk ziet.

Na zich te hebben toegelegd op het weergeven van een werkelijkheid, die hij niettemin met iets van het wonderbaarlijke trachtte te sieren, overschreed Joan Miro de denkbeeldige grens, die hem van menschen en landschappen scheidde. Het „onnoodige" van portretten, huizen, tuinen en voorwerpen is weggevallen,

Fig. 18. André Masson: La couronne (1924)

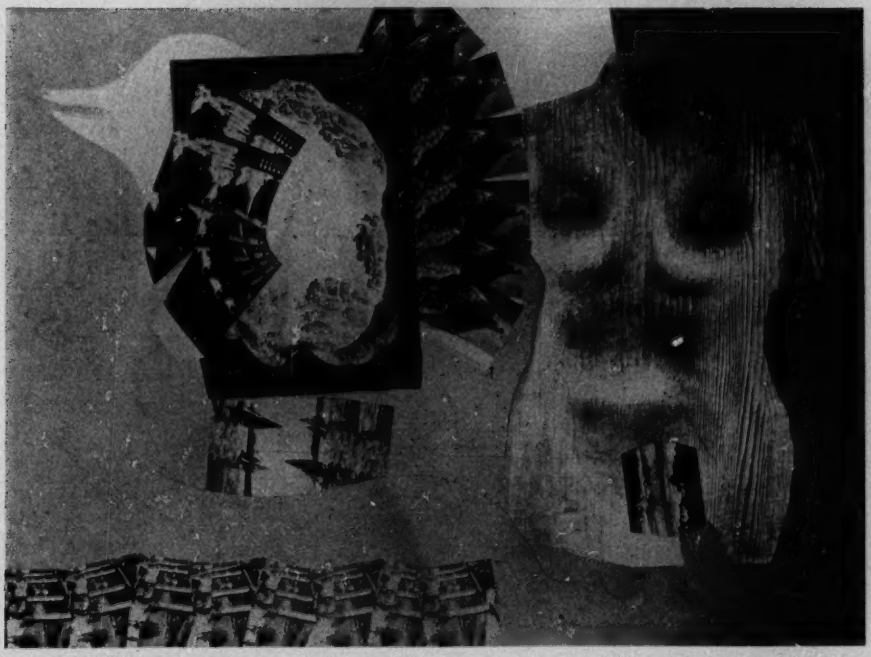

Fig. 19. Roland Penrose: La Femme réelle (1937)

om plaats te maken voor een fantastische, levende, kinderlijke werkelijkheid, voor een weelderige plantengroei, gesproten uit zeer vrije visioenen en uit de volkomen

spontaneïteit van de hand en waarbij hartstocht en humor om den voorrang strijden. Zijn neiging, voorwerpen te gebruiken in de schilderkunst heeft veel bijgedragen tot de definitie van het „surréalistische voorwerp".

De verscheidenheid van techniek en van inspiratiebron van de surréalistische schilders is zeer omvangrijk en daarin vinden voorloopers als Giorgio de Chirico en Paul Klee een plaats. De surréalistische geest bewoont de verbazingwekkende

Fig. 20. Yvés Tanguy: Théorie des réseaux (1935)

droomsteden van deze beide schilders, en ook hun onwerkelijke landschappen en onvergetelijke portretten, die voortkomen uit een zeldzaam frissche ongereptheid. In 1926 verscheen „Le Surréalisme et la Peinture" door André Breton, dat de verschillende kanten van de surréalistische schilderkunst behandelde, een boek, dat groote scherpte van oordeel paarde aan een zelden geëvenaarde scherpzinnigheid. Het oog begint reeds beter door de gevel der werkelijkheid heen te zien die slechts in de verbeelding bestaat. Een nieuw schilder treedt op, Yves Tanguy, wiens zorgvuldig en precieus werk, dat vrij is en toch nauwkeurig, een heel visueel systeem onthult, dat is voortgekomen uit het z.g. automatisme. Zijn schilderijen en aquarellen, die bezield zijn door een scherp besef van het poëtische element en die een zeldzame verbeeldingskracht verraden, spreken van die eigenaardige,

Fig. 21. Giorgio de Chirico: Muse déconcertée (1913)

ontroerende, zeer ongewone en vreemde wereld, waarin hij ons meesleept. Mijlpalen bestaan daarin niet. Deze nieuwe, volkomen onbekende wereld is alleen aan zichzelf verantwoording schuldig. En toch verdwaalt men er niet in: alles is er duidelijk en klaar. Van die wereld heeft alleen Tanguy, de spontane autodidact, de sleutel. En alleen in dat licht zullen eens de hiëroglyphen van die personen, van die onderzeesche vogels worden ontcijferd. Zonder omhaal, als iemand, die langen tijd een verre tocht voorbereidt, bezielt hij zijn landschappen, die vol leven zijn en aan zeekomkommers doen denken, met voorwerpen, die aan ongekende wetten gehoorzamen; hij heeft duizelingwekkende ideeën en beschrijft nog nimmer vastgelegde verschijnselen zóó, dat er niets meer aan te veranderen valt.

Salvador Dali, die tegen 1929 in de surréalistische groep optreedt, voegt aan deze uiterst zorgvuldig uitgevoerde raadsels van Tanguy nog de zeer persoonlijke oriëntatie van zijn onderzoekingen toe. Zoo geeft hij den stoot tot pogingen, waaraan men tot dien tijd nog maar aarzelend had durven denken. Zijn werk is als een reusachtige vleeschetende bloem, opgegroeid onder de zon van het surréalisme. Hij neigt niet tot de plastische werkwijze van Ernst en van Tanguy, maar wel is

hij getroffen door de lyrische uitdrukking van enkele van hun doeken; hij voert sommige verklaringen van Breton tot in het uiterste door en hij voegt zich zeer nadrukkelijk naar den droom, naar het hallucineerende element, dat hij zoo getrouw en zoo fijn mogelijk weergeeft. Hij heeft zich gedrongen op een zelf-geschapen gebied, waar een eerste plaats wordt ingenomen door simulatie, trauma's, zenuwlijden, verschijnselen op sexueel gebied en verdrongen complexen. Zijn opvatting van de schilderkunst en waar die op uitloopt voert hem naar het anti-

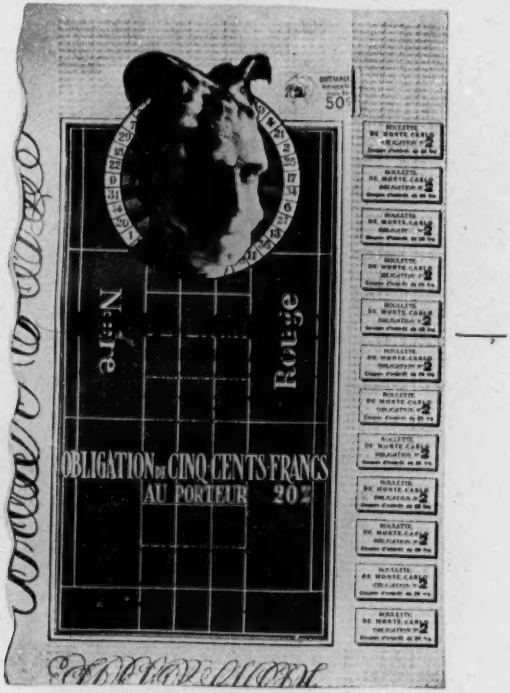

Fig. 22. Marcel Duchamp: Moustiques domestiques demi-stock (1924)

artistieke, naar de fotografische moment-opname; naar een tweeledige kunst. Vandaar zijn systeem van paranoische kritiek. Zijn subjectieve kritiek, en tot een obsessie voerende interpretatie van bekende en verspreide werken, evenals zijn aanvaarding van elke afdwaling en respect voor den droom, zijn tenslotte in wezen surréalistische elementen.

De surréalistische wereld wordt meer zichtbaar, de surréalistische geest en zijn houding doet zich duidelijker gelden, naarmate de activiteit grooter is; een soort surréalistische schoonheid neemt vaste vormen aan. André Breton besluit in 1928 zijn boek „Nadja" met deze veel beteekenende zin: „La beauté sera convulsive

Fig. 23. Kurt Seligmann: Les frères inégaux (1936)

Fig. 24. Hans Arp: La planche-à-œufs (1925)

Fig. 25. Espinoza: Fissures défigurées (1937)

ou ne sera pas". Deze „Beauté convulsive" kan alleen voortkomen uit het surréalistische beeld, hetzij geschreven of anderszins voorgesteld. Lautréamont, die ons onthulde: „les nouveaux frissons qui parcourent l'atmosphère intellectuelle", heeft deze onbarmhartige schoonheid reeds voorvoeld in vergelijkingen als de volgende, waar, , le dépaysement", het ongewone milieu, een aangrijpend effect heeft: „. . . Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. . .". Deze ongewone, gewilde schoonheid, deze onverwachte en verbazingwekkende bijeenplaatsing, dat wijst op het surréalisme, ja, het is het surréalisme-zelve. Uit deze beelden, die zich aan ons opdringen schiet de waarheid, als door een bliksemschicht verlicht, te voorschijn. Ik denk hier aan de beelden en aan identificaties uit de gedichten van Breton, van Eluard, van Arp, van Peret, En in de schilderkunst is het Chirico, die het best die atmosfeer heeft weten te treffen, waarin het voorwerp zijn eigenlijke beteekenis hervindt. Zijn werk vormt trouwens een bron van inspiratie. De Belgische schilder René Magritte heeft ook in dien zin kostbare getuigenissen afgelegd. Zijn werk is als een les in dichterlijkheid, die zoo duidelijk is, dat commentaar overbodig schijnt. Het is de naakte werkelijkheid. Bij Magritte vinden wij om zoo te zeggen geen zoeken naar plastische maatstaven. Hij schildert, wat hij wil, zoo getrouw en zoo realistisch mogelijk. Hij vervormt en verandert. Hij openbaart de dingen aan de dingen zelf, hij plaatst ze in een vreemde omgeving, hij brengt ze uit hun spoor. Hij hergeeft ze hun werkelijke beteekenis en voert ze tot de grens van hun volmaking. Magritte schildert geen vergelijkingen; hij geeft op zichzelf staande beelden.

Fig. 27. Victor Brauner: Kabnline en mouvement (1934)

Het duidelijkst komt deze concrete irrationaliteit tot uitdrukking in het surréalistische voorwerp. Duchamp had de werkelijkheid der dingen versterkt door deze op zichzelf te beschouwen. Arp en Ernst die lichamen gebruikten die in wezen vreemd waren aan de beeldhouwkunst, die zoo — maar gevonden voorwerpen bij elkaar geplaatst hadden, wierpen daarmee een nieuwe licht op de dingen; zij gaven een nieuwe manier om ze te beschouwen. Het „sur-réalistische voorwerp" wil voor alles elke vergelijking uitsluiten. Het wil het begrip „com-

Fig. 28. Oscar Dominguez: Les quatre saisons (1937)

me...." uitbannen om te komen tot identificatie, tot realiteit. Het gemak, waarmee het kan worden geschapen, geeft een ieder de mogelijkheid, hoop en vrees in concreten vorm tot uitdrukking te brengen. De uitdrukkingswijze in bepaalde beeldhouwwerken, zooals Arp en Giacometti die geven, welke laatste een beweegbaar voorwerp maakte, dat hem als uitgangspunt diende, behoort nog tot de beeldhouwkunst; de gebruikte stoffen zijn hout, pleister, steen, en wel met de hand bewerkt. Al deze pogingen, van de eerste voorwerp-stillevens van Picasso tot de „objets à perdre" van Arp leiden tot een vermenging der technieken en streven de begrippen schilder- en beeldhouwkunst voorbij. Het eigenlijke surréalistische voorwerp is door het leven-zelf gemaakt. Het schept „une physique de la doésie" zooals Paul Eluard het wenscht uit te drukken. Er bestaan ongekende

voorwerpen, en het gaat erom, de beteekenis daarvan te vinden, zooals bij de voorwerpen van Max Ernst, van Joan Miro, van Tanguy. Daar zijn ook de vervormde gebruiksvoorwerpen, zooals het uit bont vervaardigde kopje van Max Oppenheim, het „cadavre exquis" van André Breton het „ultra-meuble" van Kurt Seligmann, de stoel met de klimop van W. Paalen, de met kussens bestikte kruiwagen en de fonograaf van Dominguez.

Evenals het plaksel, zoo doet ook het „voorwerp" het begrip kunstwerk plaats maken voor een bepaalde manier om het leven tot uitdrukking te brengen, die toegankelijk voor een ieder is. Soms loopen de technieken in elkaar over, zooals in de gedicht-voorwerpen van Breton en in de gedicht-uitknipsels van „La septième face du dé". Het voorwerp en het plaksel, samengevoegd met het gedicht willen daarmee de poëtische uitdrukkingswijze vervolmaken; zij spelen de rol van een woord, van een verhouding; zij dooden de beeldspraak en concretiseeren het beeld. Zij vormen een directe uitdrukking en doen zoo de poëzie van de litteratuur overgaan in de poëzie des levens.

Paul Eluard schreef: „Ce n'est qu'á partir de leur complication que les objets cessent d'être indescriptibles. Picasso a su peindre les objets les plus simples de telle façon que chacun devant eux redevenait capable et non seulement capable mais

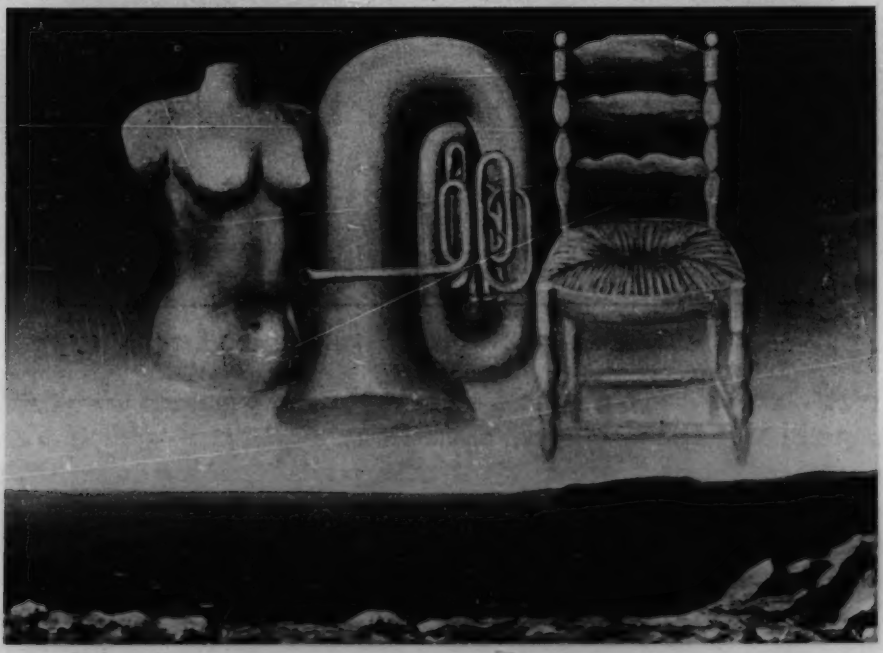

Fig. 29. Mené Magritte: Le Temps ménaçant (1928)

désireux, del es décrire. Pour l'artiste comme pour l'homme le plus inculte, il n'y a ni formes concrètes, ni formes abstraits. Il n'y a que communication entre ce qui voit et ce qui est vu, effort de compréhension, de relation, — parfois de détermination de création. Voir, c'est comprendre, juger, déformer, imaginer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître". Het heele streven van het surrealisme zal tenslotte hebben bestaan in het in 't leven roepen van dat geweldige bewustzijn, dat alles inhoudt en dat boven alles uitgaat.

Toen Max Ernst sprak van „forcer l'inspiration", maakte hij een toespeling op zekere methodes van werken, die het surréalisme had ontdekt of waarvan het

Fig. 30. Man Ray: Préconception de Violetta (1919)

gebruik had gemaakt, als het plakken, het wrijven, het profiteeren van mislukkingen op het gebied der fotografie en van toevallige nevenplaatsingen. Toen dit alles tot een systeem was gemaakt hebben deze procédé's veel bijgedragen tot de ontdekking van die wonderbaarlijke wereld, waarvan het surréalisme het bestaan reeds had voorvoeld. Kort geleden zijn twee nieuwe procédé's de middelen om ongekende dieren en platenwerelden op te roepen nog komen verrijken. Om te beginnen de vlekken, die Oscar Dominguez verkreeg en die Breton aanduidt als: „décalcomanie sans objet préconçu-décalcomanie du hasard"; verder de voetsporen, verkregen door Wolfgang Paalen door een vlam over het pas-geschilderde

doek te bewegen. Men kent de fascineerende indruk, die vlekken op oude muren op ons maken, een geografie van de droom, in het kinderleven, de zoozeer verwarrende en ontroerende rol die het toeval in het leven van den mensch speelt. Het surréalisme zal de waarde van de verschijnselen moeten bekrachtigen, het zal ze moeten vastgrijpen en vasthouden om ze te ontcijferen. Al, wat nu aan ons oog ontsnapt zal ons weldra niet meer ontgaan.

Het surréalisme, waarvan overigens het streven op sociaal gebied bekend is, daar dit zoo duidelijk aan het licht gebracht en gedefinieerd is door André Breton in zijn Second manifeste" en in verschillende van zijn tijdschriftartikelen, heeft

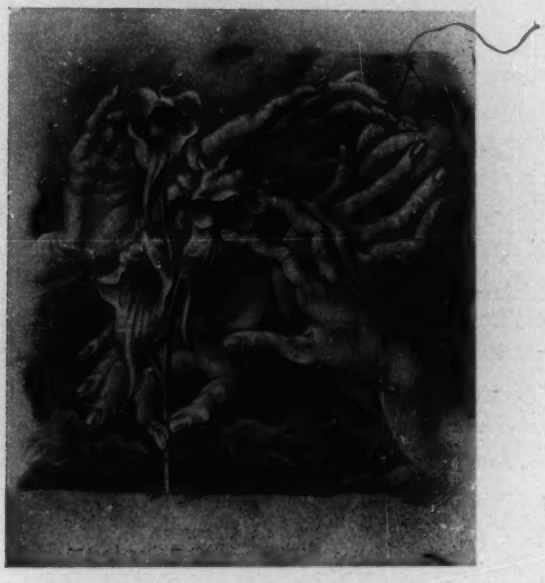

Fig. 31. Hans Bellmer: Mains de demi-mijaurées fleurissant des sillons de parterre (1934)

geen nationaal karakter. Wat het heeft gewild is de vermenging van uitdrukkingsmiddelen, de identificatie van den mensch met zijn werk, het is internationaal en wil dat ook zijn. Een in België door E. L. T. Mésens, Paul Nougé, Jean Scutenaire en René Magritte gevormde groep hield van het begin af aan contact met Parijs. Later werden andere groepen gevormd: in Japan rondom Tiroux Yamanaka, in Scandinavië rondom Bjerk Petersen; op de Canarische eilanden vertegenwoordigen Herbert Read, David Gascoyne, Hugh Sykes Davis en Roland Penrose met Oscar Dominguez het surréalisme in Engeland. Algemeene tentoonstellingen hebben plaats gevonden te Praag, Brussel, Teneriff, Londen en New York. Kort geleden waren scheppingen uit veertien landen vereenigd op een zeer belangrijke tentoonstelling te Parijs. Daarbij bood zich de gelegenheid, het werk van later opgetreden

schilders als Matta Echaurren, Espinoza en Kurt Seligmann te bezichtigen.

Het is van groot belang voor het surréalisme, dat nu voor het eerst in Nederland, en dat wel onder zoo gunstige omstandigheden, gelegenheid gegeven wordt tot manifesteren. Het vindt hier terug een schilder, die meewerkte aan de eerste surréalistische tentoonstelling te Parijs in 1925, Kristians Tonny. Diens werk, dat naar het fantastische neigt, geeft toekomstbeelden weer, waarbij nu eens de poëtische, dan weer de technische verbeelding de overhand heeft.

Dit voorwoord, dat door plaats en tijd beperkt moest blijven, geeft — dat hoop ik tenminste — een overzicht van de eigenlijke schildersbeweging in het surréalisme. Ik heb getracht, hier zoo kort en duidelijk mogelijk weer te geven, wat voornamelijk het streven van het surréalisme is en daarnaast ook het algemeene aspect ervan. Het is geen verzameling schrijvers en dichters, die op zoek zijn naar eenige artistieke sensatie, maar, ik herhaal het, het is een groep menschen, die tijdelijk of blijvend hun krachten vereenigen om te komen tot een bevrijding van den mensch. Het surréalisme, dat buiten de litteratuur en buiten de schilderkunst staat gaat voort, de menschen ten spijt. Het zoekt, het experimenteert, het doet ontdekkingen en daarin ligt zijn kracht, daarin ligt zijn belang. Door allerlei vooroordeelen heen, boven alle grenzen en gevoelens, ja, boven den mensch-zelf uit, wil het den mensch bereiken. Het wil uit den mensch het licht te voorschijn roepen, dat voor diens volkomen bevrijding noodzakelijk is. Het is, als werd de lichtstreep van een vuurtoren zichtbaar aan de horizon: „le jour surréaliste". Dit licht brengt nieuwe mogelijkheden voor wat nog moet worden opgelost.

Wanneer ik me in deze bladzijden, die ik in haast heb moeten schrijven, mocht hebben herhaald, dan betreur ik dat ternauwernood. Het ging er voor alles om, enkele belangrijke punten te onderstrepen, het ging er voor alles om, het surréalisme ingang te doen vinden, en met reden.

GALERIE ROBERT
KEIZERSGRACHT 257
TELEFOON 42883
AMSTERDAM (C.)

TABLEAUX MODERNES
DESSINS

LITTÉRATURE SURRÉALISTE